

Vita e paesaggio

Chiediamo ai ++ come la vedono

Fabio Ciaravella, Umberto Daina, Vincenzo Fiore
Studio ++, Firenze mail@studioplusplus.it

Gabriele Paolinelli
Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze gabriele.paolinelli@unifi.it

Abstract

Le relazioni tra l'arte ed il paesaggio sono oggetto di un ampio campo di interpretazione, nel quale si trovano esperienze profonde e di notevole capacità espressiva. Lo stesso si può dire in linea generale per le relazioni tra arte e spazio pubblico e per le esperienze di arte pubblica. Abbiamo invitato Fabio Ciaravella, Umberto Daina, Vincenzo Fiore, un collettivo di giovani artisti, a discutere attraverso le loro opere delle relazioni tra la vita ed il paesaggio. L'idea nasce da un insieme di caratteristiche dello Studio ++: la formazione dei componenti come progettisti, l'interesse che esprimono per il paesaggio come categoria e per i paesaggi come realtà di interlocuzione ed interpretazione, la passione che coltivano per la ricerca della natura pubblica dell'arte, l'esperienza che costruiscono e narrano.

Parole chiave

Studio ++, paesaggio, paesaggi, arte, arte pubblica.

Abstract

The relationship between art and landscape are the subject of a wide range of interpretation, in which there are profound experiences and remarkable expressiveness. The same thing could be generally said for the relationship between art and public space and for the experiences of public art. We have invited Fabio Ciaravella, Umberto Daina, Vincenzo Fiore, a collective of young artists, to discuss through their works about relations between life and landscape. The idea derives from a set of features of Studio ++: the education of the artists as designers, the interest that they express for the landscape as a category and for the landscapes as a dialogic and interpretative reality, the passion for cultivating the search of the art as public one, the experiences they build and narrate.

Keywords

Studio ++, landscape, landscapes, art, public art.

Received: October 2016 / Accepted: October 2016

© The Author(s) 2016. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0). If you remix, transform, or build upon the material, you must distribute your contributions under the same license as the original.

DOI: 10.13128/RV-19380 - www.fupress.net/index.php/ri-vista/

G.P. La formazione di architetti sembra avere peso nei vostri lavori, per il ricorrere di manufatti e paesaggi che assumete come attori attraverso i quali proponete visioni delle cose.

Presentando *Come un quadrato nel mare* avete scritto: "I palazzi come un quadrato nel mare e l'uomo come una boa che segna un punto inevitabilmente instabile".

Il mare è un'entità dinamica, come tutte quelle dei paesaggi. Dal loro dinamismo e dalle loro capacità di resilienza dipendono in gran parte le condizioni di metastabilità che riescono a raggiungere e continuamente rinnovare.

Queste stesse caratteristiche si ritrovano anche negli esseri viventi e fra questi negli uomini, sia come individui, che come comunità.

Così dinamismo e resilienza fanno parte sia dei sistemi ecologici che di quelli sociologici, come anche di quelli economici; in altre parole sono caratteri più o meno accentuati ed evidenti, ma comunque presenti della realtà della vita.

Che relazioni vedete fra instabilità e dinamismo?

Studio ++ Tra instabilità e dinamismo pensiamo esista un legame indissolubile tenuto assieme solo da uno sguardo onesto verso la vita.

Riconoscere che un certo sistema di riferimento possa essere dinamico, sia esso la forma di un terri-

torio, lo splendore di un palazzo o la convinzione culturale di un'epoca, impone una consapevolezza della relatività dell'agire, del pensare e del giudicare. Questa consapevolezza produce a sua volta un'instabilità che può essere difficile accettare se non si crede profondamente ed onestamente, che quello che facciamo passa, il tempo e le cose lo cambiano, senza che possiamo farci molto.

L'onestà che ci permette di accettare queste pre-condizioni, trasforma l'instabilità in una proprietà produttiva, una condizione di non-equilibrio che spinge a pensare avanti, a pensare oltre la singola azione, come parte di un contesto più ampio.

Per chi come noi si esprime con i linguaggi dell'arte questo 'parametro' è una grande occasione poetica. L'arte, come del resto anche l'architettura smascherano spesso l'irrefrenabile bisogno di permanere che abbiamo come uomini ancora prima che come artisti o architetti.

Se però, mentre progettiamo o realizziamo i nostri lavori, pensassimo che le opere rimangono nel tempo immutate, come un gesto monolitico, come ci appaiono i monumenti dell'antichità, rifiuteremmo che l'esistenza stessa è fatta di dinamismi.

Su questo punto si basa il senso/ non senso del lavoro di Palermo.

La nostra opera in quel caso nasceva ed era installata in uno spazio espositivo che si trova dentro uno

Fig. 1 – Come un quadrato nel mare, 2013.
Installazione site specific, boe, catene, cemento
(courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).



02
2016

degli spicchi dei Quattro Canti, nel cuore della Palermo incantevole e decadente, dove meravigliosi palazzi sono abbandonati a loro stessi per ragioni storiche, economiche, politiche, sociali.

Il nostro lavoro si concentrava sull'approccio che sarebbe utile avere davanti a questi fatti di pietra, pensavamo al futuro, a cosa possiamo imparare da quei luoghi, non solo ovviamente per i temi dell'architettura, ma soprattutto per la nostra vita.

Le boe fuori dall'acqua, nude, dichiaravano l'illusione di arginare, definire un elemento non arginabile che tutti noi percepiamo al mare quando negli stabilimenti balneari si delimita una parte d'acqua. In quel caso è la forma che possiamo controllare, non la sostanza.

La tragicità che si nasconde dietro a questo equilibrio sempre instabile, sempre illusorio, non è lontana da quella che i Palazzi di Palermo trasmettono e dal senso di ineluttabile movimento a cui sono esposte le nostre opere come le nostre vite.

G.P. Esiste nell'instabilità una componente dinamica che il pensiero ci può consentire di isolare ed indirizzare nell'azione verso la ricerca continua di equilibri di transizione?

Studio ++ Noi siamo convinti di sì, anzi ci sono molte stimolanti prospettive in questo senso per il futuro.

C'è stato un periodo, circa sei o sette anni fa nel quale si parlava molto dell'idea di 'liquidità' del nostro tempo che ci ha insegnato Bauman.

Dopo la lettura di alcuni dei suoi libri e dopo averne discusso, noi ci siamo fermati a chiederci come potesse fare un artista oggi a costruire un monumento. Se tutti i nostri valori si sono liquefatti, come l'amore e la società, come farà mai un artista a ricostruirli di pietra? Con quale autorevolezza?

Abbiamo dato un contributo a questa domanda pensando ad un Monumento al Futuro ovvero un progetto dove la stessa trasformazione fosse il soggetto del monumento. Monumento al Futuro è un tumulo di terra, alto almeno quattro metri, sopra al quale pensiamo di piantare un melo selvatico giovane. L'albero crescendo affonda le radici nel tumulo, che è poi una declinazione di basamento, e lo arma fino ad ancorarlo alla terra. Durante la sua crescita poi, le mele che cadranno dall'albero, rotolando dal basamento si spargeranno altrove, soggette al tempo, al caso e alla vita che le sposterà. Dalle mele altri alberi nasceranno.

Ognuno di questi processi innescati dal nostro progetto mira ad affermare la crescita e la trasformazione come processi costruttivi a cui fare riferimento, da tenere in mente.

G.P. Senza Titolo 2012, realizzato per Made in Filan-

dia è un lavoro nel quale esplicitate il rapporto tra esperienza e paesaggio. L'esperienza è essenziale nelle relazioni tra la vita ed i paesaggi che la ospitano divenendone parte, sia nelle manifestazioni straordinarie, che in quelle ordinarie che gli uomini vivono. In questo caso avete letteralmente legato due luoghi: i paesaggi sono più di tutto espressioni di legami. Nella misura in cui i paesaggi siano concepiti come espressioni culturali non si può che concordare con Alain Rog r: siamo di fronte ad esperienze e risultanze di 'artialization'. Ma se si considerano le continue, diffuse ed ineludibili interazioni dei fattori e dei processi naturali con quelli culturali non si concepiscono i paesaggi come prodotti culturali della percezione degli ambienti. Viene da interrogarsi dunque sul ruolo della considerazione consapevole di tali relazioni nei processi di percezione. Nei paesaggi, entit  complesse e sfuggenti quanto si vuole, c'  di pi . Gli uomini, ad esempio, ci sono come agenti, oltre che come attori e spettatori degli eventi. Il monte Fuji in Giappone   un simbolo del rapporto uomo-paesaggio che Rog r propone per comprendere il concetto di 'artialization'. Si tratta di un caso particolarmente significativo perch  fa riferimento ad un'entit  che l'uomo non   in grado di generare e che dunque non esisterebbe a prescindere dalla natura. Il paesaggio   ci  che di culturale l'uomo genera con il processo di percezione o appunto  

di pi  ed ha componenti fisiche, biologiche, materiche che dipendono anche dagli agenti che modificano l'ambiente? Un conto dunque   se il celebre monte viene osservato come una veduta, un panorama, ed un'altra cosa mi pare che sia se l'osservatore possiede una qualche consapevolezza della sua natura profonda, degli essenziali contributi che i fattori ed i processi naturali e quelli culturali hanno dato e danno al divenire di quella celebrata immagine.

Fate riferimento alla visione della 'artialization' proposta dal filosofo francese: che relazione hanno con essa i vostri pensieri e le vostre opere? Lo svolgimento ed il riavvolgimento nel paesaggio dei 2,7 chilometri di corda   stato un modo per guidare la generazione di una 'artialization'?

Studio ++ L'artialization   un concetto che ci ha colpito subito quando lo abbiamo conosciuto per la prima volta perch  ci spiegava meglio alcune cose che gi  in qualche modo stavamo facendo o pensando. Da quando lo abbiamo studiato   ormai parte del nostro linguaggio, anche se non pi  soggetto di ricerca esplicita, ed ha contribuito senza dubbio una maturazione del nostro percorso.

Quello che abbiamo fatto a Made in Filandia   un processo di 'artialization' perch  trasforma un paese in paesaggio, potremmo dire che permette di vedere un paesaggio.

Fig. 2 – Monumento al futuro, 2010. Installazione, cumulo di terra e albero da frutto, dimensioni variabili. Progetto (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

Rispetto alla definizione di Rogér però forse il nostro lavoro sta nel mezzo tra quella che il filosofo definisce 'artialization in visu', ovvero la creazione di un'immagine che produce un paesaggio come nel caso di Hokusai per il Monte Fuji, e 'artialization in situ', che lui spiega con i lavori della land art dove il gesto artistico applicato in un contesto puro definisce i contorni e la riconoscibilità dei luoghi.

Nel nostro caso la fune che si arrampicava per la collina creava allo stesso tempo un segno che modificava, seppur lievemente e temporaneamente, il paesaggio, le immagini che lo definivano.

L'esperienza, che non fa parte delle due scansioni concettuali di Rogér, è per noi l'elemento collante ed anche la nostra ragione espressiva.

Di fatto non avevamo creato materialmente il sentiero che invitavamo a seguire con la fune distesa per terra, ma lo avevamo scoperto e trasmesso, definito come soggetto di osservazione e quindi, passaci il termine, lo avevamo creato come paesaggio che dalla valle portava sulla collina fino alla croce di vetta. Passare per quel sentiero inoltre generava curiosità, era un'esperienza ricca di immagini, più che come un dipinto, come un film, immagini in movimento. Questo produceva in quello che vedeva l'osservatore una ricerca spontanea. Cosa potevamo mai avere indicato in uno slargo? Dove finiva il nostro intervento e dove invece quello che avevamo trovato? Quel cu-

mulo di legna, quella parte dove l'erba era bassa e gli alberi formavano un cerchio, chi l'aveva creata? Gli artisti o la storia, o la natura?

Quando poi abbiamo 'riavvolto' i chilometri di corda, il paesaggio che rimaneva tra le fibre era la traccia di quest'esperienza.

G.P. Non può essere ancora 'pericoloso' in Italia divulgare concezioni del paesaggio che anche solo inducano la considerazione che esso esista a determinate condizioni di percezione, che conferiscano significato allo spazio geografico? Il paesaggio non è molto più di singole porzioni spaziali alle quali attribuiamo significati e valori peculiari? La percezione non attribuisce comunque ed ovunque significati?

Studio ++ L'idea che un pezzo di territorio sia isolato e che le sue dinamiche ecosistemiche o culturali siano indipendenti non è solo un pericolo, ma anche una grande perdita di ricchezza per la narrazione di quello che possediamo, per capire quello che siamo stati in grado di fare (nel bene e nel male) e delle potenzialità dei luoghi.

Nel lavoro Made in Filandia il percorso esperienziale chiudeva il suo senso all'arrivo. La corda conduceva alla croce di vetta che dominava la collina, dalla quale si rileggeva il contesto e si interpretava il paesaggio ad un'altra scala, capendo le relazioni con i diver-



si sistemi di cui il pezzo di camminata faceva parte. La croce di vetta rappresentava un fulcro definito sia da ragioni culturali che da ragioni geomorfologiche, che era nostra intenzione far vedere come momento di sosta, riflessione e ancora percezione. Noi quella croce l'avevamo cercata senza sapere che esistesse, quando poi l'abbiamo scoperta siamo scesi a valle, facendo delle scelte nel sentiero. Questo percorso di lettura del paesaggio è stata l'esperienza che abbiamo voluto trasmettere.

Per rispondere alla tua ultima domanda, se cioè la percezione non è uno strumento che attribuisce ovunque significati, possiamo dire che esistono delle condizioni di percezione intima, ed altre di percezione collettiva. L'arte lavora sempre al limite tra queste due condizioni quando entra in dinamiche come quella dell'opera in Filandia. Si generano cioè le condizioni affinché la percezione si riconosca come atto che ci porta ad appartenere ad un contesto sociale e culturale più ampio.

Del resto l'arte di cui parla Rogér non è mai un'arte intimista, ma sempre legata a questioni socia-

li in qualche modo. Le immagini del Monte Fuji sono parte di una serie da 36 e molte di queste raccontano il rapporto della gente con quei luoghi, creando quindi un immaginario collettivo che percepiamo anche intimamente.

Detto questo i paesaggi intimi, l'affezione ai luoghi e ogni approccio personale hanno diritto d'esistere, ma non sempre hanno la forza per creare un paesaggio come sostiene Rogér.

G.P. Made in Filandia appare come un'esperienza volta anche a fare emergere la differenza tra il fermarsi alla superficie, all'osservazione del panorama, ed il cercare di comprendere l'immagine, di percepire il paesaggio. Questo punto di vista ha avuto ruolo nella sua concezione?

Studio ++ Noi non veniamo da una formazione d'artista, ma da quella d'architetto.

Per noi quindi l'idea dello spazio è sempre legata alla sua penetrabilità, al suo uso, al suo funzionamento, alla necessità di conoscerlo per comprenderlo. Ogni



Fig. 3 – Senza Titolo 2012 (progetto per Made in Filandia).
MadeinFilandia, Pieve a Presciano, Arezzo. Installazione, corda di nylon (2700 m) (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

pagina a fronte

Fig. 4 – 1+t: Gam, 2013. Installazione site specific,
myosotis, telecamere di video sorveglianza (courtesy
of Studio ++ www.studioplusplus.com).

volta che parliamo di spazio, che si tratti di spazio fisico o virtuale pensiamo sempre alle regole che lo costituiscono, anzi potremmo dire che lavoriamo sui 'meccanismi' che lo definiscono.

È quindi un approccio quasi spontaneo quello legato alla comprensione e senza dubbio è stato una componente anche nell'intervento a Made in Filandia.

L'immagine che emerge da questo modo di lavorare propone una prima lettura razionale per arrivare al messaggio. Lettura razionale significa anche riferimenti ad altre immagini che tutti noi possediamo e che si portano dietro anche un preciso significato. Ad esempio, a Palermo alla Galleria d'Arte moderna abbiamo realizzato 1+t: GAM che è un lavoro d'innescio sul chiostro della Galleria. La Galleria ha infatti

un chiostro quadripartito di matrice francescana, diviso in aree di 10x10 metri. Il nostro intervento consisteva nel piantare in uno dei quattro quadranti 100 mq di Myosotis. Questo fiore, che ci risulta abbia una buona mobilità, con l'aiuto dei visitatori sarebbe passato dal quadrante iniziale agli altri tre, rendendo lo spettatore co-autore dell'opera.

In quel caso, dove l'immagine, per via delle dimensioni dell'opera, era difficile da definire, abbiamo messo nei quattro angoli del chiostro quattro telecamere di videosorveglianza che 'monitoravano' questo processo e lo trasmettevano dentro la galleria. Le quattro immagini della composizione in diretta dell'opera venivano trasmesse in un unico schermo, allo stesso modo di un normalissimo sistema di



videosorveglianza. Lo schermo era posto all'uscita della sala dove la Galleria mostra la sua collezione di Francesco Lo Jacono, forse il più grande pittore paesaggista siciliano.

Creando quella relazione volevamo esprimere una serie di differenze nella creazione dell'immagine di un paesaggio tra noi e il modo paesaggista ottocentesco. Tra queste differenze c'è senza dubbio un approccio più razionale, una intenzione di conoscenza che l'opera di Lo Jacono non ha perché non apparteneva al suo tempo.

G.P. Con il Terzo Giardino continuate ad affrontare il tema delle percezioni del paesaggio, incrociando più profili. Quali sono per voi i più importanti?

Studio ++ Nel Terzo Giardino si fondono intenzioni espressive, politiche ed oggi che il lavoro è maturato, anche interrogative.

Il lavoro nasce come opera d'arte e applicazione di

una serie di ricerche sul paesaggio che arrivavano dalle nostre tesi di laurea, da un'epifania della land art e dalla lettura dei libri di Clément. In quel periodo (2012) ci invitarono a partecipare al progetto RIVA affidandoci un'area abbandonata di circa 10.000 mq. Era un'area grande e, come spesso accade, il budget era davvero piccolo, quindi dovemmo modificare il progetto di base e lavorare con quello che avevamo. Dopo alcuni sopralluoghi capimmo che era tutto lì, che quel posto in pieno centro storico a Firenze, abbandonato o lasciato alla manutenzione ordinaria era il soggetto e l'azione. In quella vegetazione spontanea si raccoglievano mille risorse e problemi della città, una bellezza diversa, una risorsa che andava solo fatta vedere. Così impiegammo il budget per togliere, facendo dei solchi che permettevano di entrare in questo luogo e condividere la nostra 'percezione' di quello che stava accadendo. Il giardino venne raso al suolo dopo poco più di un mese, per un equivoco. L'anno dopo lo rifacemmo e

Fig. 5 – Terzo Giardino, 2012, 2013, 2016. Riva dell'Arno, Firenze. Intervento nello spazio pubblico (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

di nuovo venne distrutto per problemi di competenze tra le amministrazioni.

Dopo esserci ripresi dal colpo capimmo che ostinarci a presentarlo solo come opera d'arte era un errore. Quello spazio era un tema politico, e il confronto tra la bellezza della misura rinascimentale e la bellezza della natura spontanea era più che uno stimolante valore estetico, era una certa sintesi dei problemi della città ed in qualche modo un richiamo a molte questioni irrisolte sul tema dell'intervento del contemporaneo in un contesto storico in Italia.

Tale consapevolezza ci portò a definire il carattere e la rilevanza politica dell'intervento. Abbiamo agito quindi creando un dialogo con le istituzioni ed è stata una strada positiva, che ha visto il Genio Civile, l'Autorità di Bacino, il Comune, la Regione interessarsi a quel luogo e sostenerci.

Oggi il Terzo Giardino, poiché esiste come realtà, ha la responsabilità di fare delle domande alla città, chiedendo quali sono le sue potenzialità e quali i punti da migliorare; chiedendo alle amministrazioni di rinnovare gli strumenti di dialogo sul fiume e all'arte quale ruolo ha intenzione di prendere rispetto ai temi caldi del contemporaneo.

G.P. Questi interventi stanno influenzando le vostre idee delle categorie del giardino e del paesaggio e delle loro relazioni nella città?

Studio ++ C'è un punto interessante che stiamo maturando grazie al fare e rifare il Terzo Giardino che consiste nelle forme di dialogo con il paesaggio.

Il Terzo Giardino, visto come spazio della città, si propone come luogo civico, dove non si ritrova solo il piacere di una passeggiata, ma anche una posizione critica rispetto al contesto.

Lasciare le piante spontanee e quindi anche la fauna ad esse correlata ad esempio ci ha insegnato che quel luogo può essere in parte un'oasi per certe specie di animali. È strano che questo sia possibile in centro storico e non lo avremmo mai scoperto se non ci avessimo messo le mani.

Questo è il punto, noi crediamo che una delle questioni più importanti che il nostro lavoro solleva riguarda la possibilità di agire, di avere un ruolo attivo nella definizione del nostro tempo anche davanti o nel mezzo della grande storia che ci nutre e ci immobilizza.

In questo senso il giardino può essere un luogo critico, che stimoli la discussione, dove il paesaggio, le piante, i percorsi, le vedute non sono più utili solo al piacere, ma anche ad una riflessione sul mondo.

Non è un valore nuovo, ovvero il giardino come strumento di affermazione politica certo non lo abbiamo inventato noi, ma oggi si tratta di usarlo con una logica bottom-up, facendo domande ed affermazioni dal basso.



G.P. A Firenze, il Terzo Giardino ha una natura pubblica anomala in quanto è realizzato nell'Arno, come già avete accennato. Questa peculiare localizzazione influenza la capacità immaginifica dell'opera, la sua forza di suggestione?

Studio ++ Sul rapporto tra Firenze e l'Arno si sono spese moltissime parole e più che mai ci sembra quest'anno, in occasione dell'anniversario dell'alluvione, sembra si faccia a gara a chi dica la cosa più intelligente o emozionante.

I fatti sono però che la città, anche quest'anno è rimasta lontana dal fiume.

Le ragioni sono molte, ma quella che sentiamo più forte è che il fiume e le sue sponde sono ormai di nessuno, specie nel tratto urbano, perché il fiume è irraggiungibile, inavvicinabile se si escludono occasioni davvero marginali e commerciali.

Una delle questioni più complesse che solleva il nostro lavoro è proprio cosa significhi 'pubblico' per un contesto di valenza paesaggistica come il fiume. Una volta finiti i passaggi istituzionali, per il futu-

ro del nostro lavoro si apre il tema dell'acquisizione spontanea da parte della città come luogo della propria vita quotidiana.

Per noi la definizione pubblica è un tema aperto che intendiamo affrontare nei prossimi anni ed ha un valore per la città, poiché ne mostra un volto del tutto inconsueto in cui la città monumentale si intravede dalla vegetazione spontanea e oltre l'acqua.

I monumenti come la Biblioteca Nazionale o Ponte Vecchio si trovano dietro prospettive dal basso che per noi hanno un valore vicino a quella 'simbolicità della prospettiva' che ci ha insegnato Panofsky.

Firenze non è più una città con il fiume e il nostro progetto propone di rivedere questa immagine in un senso diverso, di ampliarla.

G.P. Il vostro collettivo sta sperimentando anche l'arte digitale con le web installations. Anche in questi lavori emerge il vostro interesse per i paesaggi, in particolare per gli habitat quotidiani. Si tratta di temi essenziali nella cultura contemporanea che tende ad esprimere spaesamenti. Nella vostra opera, è chiaro



che il paesaggio non è un'immagine della realtà, non è uno dei suoi tanti possibili panorami o particolari. Come vi muovete fra i potenziali della dimensione digitale dell'espressione artistica ed i rischi di incrementare l'astrazione delle persone dal reale analogico, quello a cui fino a pochi decenni fa facevamo tutti riferimento in quanto unico conosciuto da molti millenni?

Studio ++ Quando lavoriamo per le nostre web installations, siamo difficilmente interessati a temi puri dove tutto si definisce all'interno della dimensione virtuale.

Quello che più ci interessa è come i cambiamenti delle tecnologie, ed in questo caso di quelle digitali, cambino la nostra percezione del mondo e della vita quotidiana.

Se guardiamo ad esempio il lavoro *Navigare*, che stiamo portando avanti da diversi anni, questa posizione è chiara. *Navigare* è un embed di una telecamera in diretta di una nave di crociera intercontinentale. Collegandosi al lavoro si può fare il giro del mondo per i mari ed i porti dalla scrivania dei nostri uffici. Questa semplice immagine apre ad un dubbio sul concetto di navigazione che è alla base della nostra cultura e da sempre metafora per la riflessione sulla vita.

I grandi poemi, i racconti degli scrittori che hanno usato la navigazione come mezzo per raccontare un percorso esistenziale hanno usato il linguaggio della letteratura. Oggi a noi spetta il compito di usare un linguaggio della contemporaneità per riportare domande antiche sul tavolo della discussione.

Questo lavoro non è più astratto di un racconto

pagina a fronte

Fig. 6 – Solo se, 2012. Intervento nello spazio pubblico, panchina di metallo, vernice bianca (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

stampato su carta, mantiene lo stesso legame con la vita di ogni giorno. La tecnologia aggiunge alla realtà uno strato che ci permette di rendere più approfondito e vicino a noi il percorso di conoscenza del nostro tempo, al pari e assieme alla realtà tangibile.

G.P. In che modo il digitale può avvicinare la percezione delle persone alle realtà che rappresenta e che esse interpretano?

Studio ++ Il digitale è un mondo troppo complesso e troppo ampio per dare una risposta definitiva alla tua domanda.

Però possiamo dire che l'arte che usa il digitale può spiegare alcuni comportamenti della vita contemporanea sottolineando gesti spontanei che siamo soliti fare nella nostra vita digitale.

È il caso della serie Paesaggi che nasce dall'idea di rappresentazione della propria identità attraverso il web. La prima declinazione di questo lavoro riguarda Città del Vaticano. Questo Stato ha deciso di rappresentare la propria immagine sul suo sito ufficiale attraverso sei diverse webcam streaming: una sulla cupola di San Pietro, una sulla piazza, due nel Cortile del Belvedere, una a Castel Gandolfo e per finire una davanti alla tomba di Papa Wojtyła.

Ventiquattro ore su ventiquattro, una webcam in di-

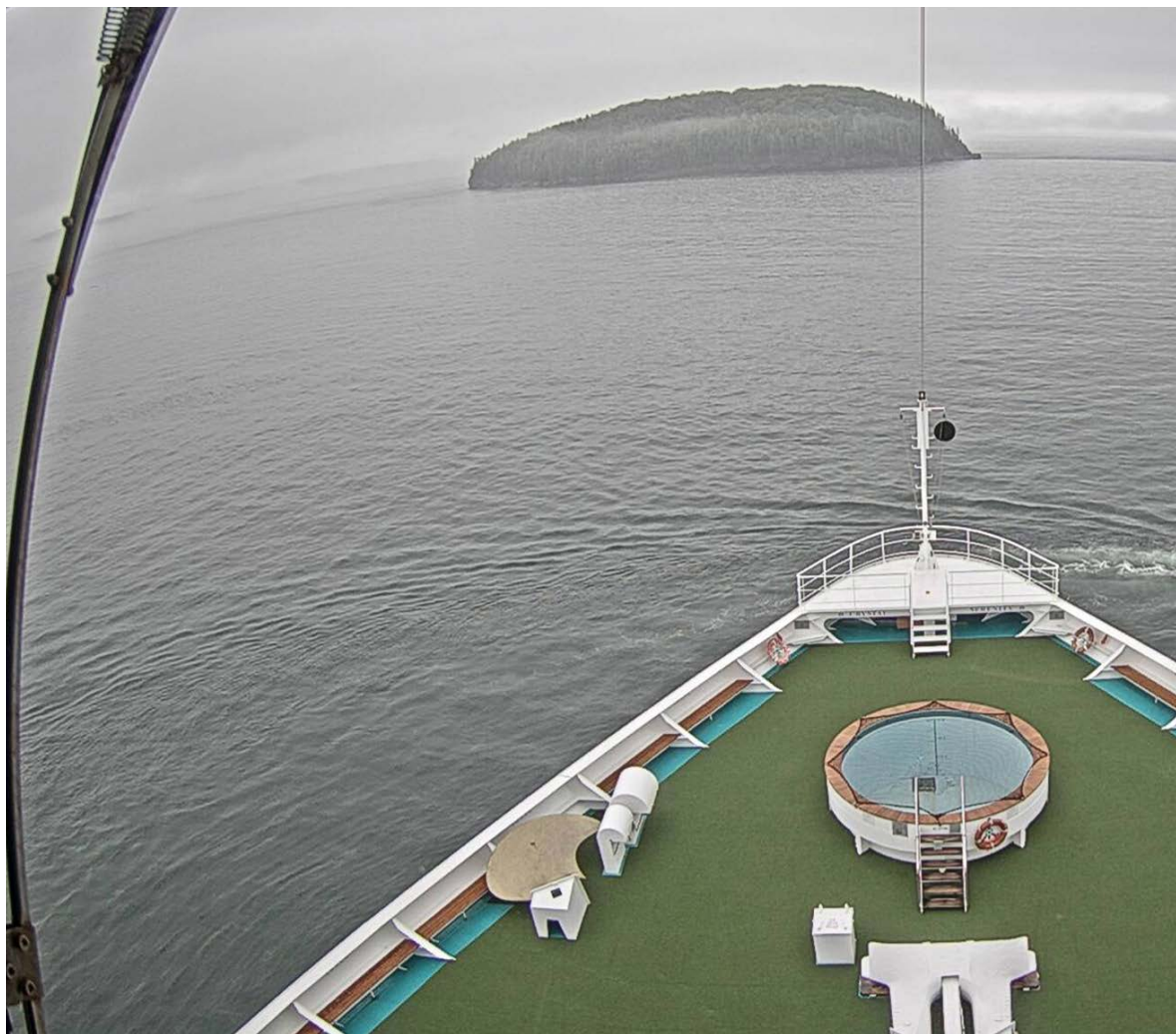
retta racconta quei luoghi per il mondo, è un'operazione degna della grande intelligenza del Vaticano per la comunicazione, ma c'è in questo rapporto con la tecnologia anche dell'altro.

Cosa c'è infatti di diverso in questo gesto da quello che troviamo nelle grotte di Lascaux? Quando l'uomo sentiva il bisogno di rappresentare se stesso disegnando il mondo in cui viveva, non faceva qualcosa di analogo?

Con Paesaggi noi 'scattiamo' delle fotografie stenopeiche alle webcam condivise dal Vaticano sul web: facciamo qualcosa a metà tra un ritratto ed un paesaggio perché di fatto l'immagine la sceglie il Vaticano, noi ci limitiamo a raccoglierla usando gli strumenti appropriati.

Questi ritratti vengono impressionati da una luce della contemporaneità: ovvero quella del web che ci arriva attraverso i nostri schermi. Questa luce è una delle condizioni alla base della conoscenza del mondo contemporaneo. Similmente a come la pittura o la fotografia ha già usato la luce in funzione espressiva e simbolica di un tempo, anche noi intendiamo trasmettere con la luce una parte del nostro tempo. Per questa ragione la posa stenopeica, perché procedimento puro che raccoglie senza filtri la luce che abbiamo scelto.

Se leggiamo tra le righe, il mondo digitale, strumento per eccellenza di condivisione e trasmissione, ci



può aiutare a capire quello che pensiamo di noi stessi, quali sono le parti più rappresentative che riteniamo indispensabili per farci capire.

G.P. È dunque possibile salvaguardare da astrazioni fuorvianti attraverso la stessa concezione e realizzazione dell'opera?

Studio ++ Non crediamo che sia necessario salvaguardarsi dalla dimensione digitale.

Forse è più utile educare ed educarsi al suo uso. In realtà ci sono molti segnali che dicono come siamo

davvero agli albori di un rapporto con le potenzialità tecnologiche e che la direzione sia quella di integrare la realtà al mondo digitale.

I dispositivi diventano piccoli e portatili, siamo immersi nelle reti e possiamo fare molto di quello che facevamo davanti ad uno schermo con gesti semplici e super ottimizzati.

Quindi non vediamo rischi nell'approfondire la dimensione digitale, né una direzione verso l'astratto. L'opera d'arte può aiutare a spiegare come questo passaggio tra digitale e fisico sia pieno di simbolismi, di gesti profondi e culturalmente mediati.



pagina a fronte

Fig. 7 – Navigare, 2012 – on going. Installazione web, video live in streaming (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

G.P. A Salvitelle avete girato una panchina; era volta verso una strada, con la valle alle spalle e ne avete cambiato l'orientamento, ponendola esattamente in direzione opposta.

Abbiamo già considerato che il paesaggio non è il panorama, ma è certo che l'osservazione dell'immagine del paesaggio sia una via essenziale per la sua comprensione.

Ho una fissa per le panchine vuote e per quello che comunicano. Da un lato costituiscono un esplicito invito alla sosta e di conseguenza uno stimolo

all'osservazione. Da un altro punto di vista, la panchina, come la rampa, l'anfiteatro, la pista ciclabile, la cassa di espansione fluviale sono manufatti e spazi di natura diversa che vedo come moncorredi stereotipi funzionali nelle interpretazioni più correnti. In altre parole, mi pare che spesso la funzione dominante riferita a manufatti e spazi finisca per fagocitarne la natura morfologica, materica e talvolta perfino cromatica, al punto di tendere ad una quasi identità tra forma e funzione. Questo fa sì che quei manufatti e quegli spazi si mostrino come tali anche quando la funzione che ne ha dominato la concezione non è in atto. L'antica panca di via, ancora visibile in alcuni centri storici, è sempre basamento dell'edificio, gestisce le relazioni tra il piano verticale del fronte e quello orizzontale della strada. Essa esprime il suo poter essere seduta quando le persone la utilizzano ed in tal modo la completano trasformandola anche in altro, appunto in pancha. Essa non è dunque un manufatto dalla configurazione assertiva, che esprime l'essere sempre e comunque una certa cosa. Quando le persone non si siedono, essa non esprime alcuna domanda di essere utilizzata. Invece, a me pare, che le forme correnti delle panchine, degli anfiteatri dei parchi, delle piste ciclabili delle città, come delle casse di espansione che le proteggono dalle esondazioni dei fiumi, siano più spesso da noi messe nelle condizioni di esse-



re solo quello che il loro nome indica, deboli configurazioni funzionalmente assertive e per questo auto-limitanti.

Penso che lo spazio collettivo dovrebbe unire maggiore semplicità e maggiore capacità funzionale di quanto gli spazi pubblici contemporanei spesso mostrano. Penso che queste caratteristiche ne incrementerebbero la carica espressiva e così anche quella identitaria.

Il vostro collettivo si occupa di arte pubblica e comunque predilige gli spazi collettivi e/o pubblici. Vedete possibile un ruolo dell'arte nel contribuire ad una riduzione della congestione di segni e cose degli spazi aperti pubblici urbani contemporanei?

Studio ++ Siamo d'accordo con te sull'idea che la 'specializzazione' di uno spazio o di un dispositivo pubblico sia un problema.

Ed è anche una 'verità' sotto gli occhi di tutti, perché emerge nel tempo quando poi, per una ragione o per un'altra, la vita stessa smentisce la validità dell'uso specifico attraverso la gente, le piante o gli animali che iniziano ad usare questi spazi in altro modo rispetto a quello con cui erano stati pensati.

Sai bene che nel nostro percorso c'è una stretta rela-

zione di dialogo con il sociologo Leonardo Chiesi che su questo gap tra progetto ed uso ha condotto molte ricerche.

Chiesi ad esempio ha spiegato che il progetto di uno spazio, sia pubblico che privato, ha una distanza difficile da conciliare dal suo uso e che, pensando progetto ed abitare come due insiemi separati, al crescere della loro distanza diminuisce la qualità dell'abitare. Poiché 'l'indeterminatezza' è una condizione di base per la definizione di uno spazio pubblico, potremmo dire che al crescere della specificità di un luogo diminuisce la possibilità che la gente, la città, un territorio se ne appropriino collettivamente qualificandolo come pubblico.

Pensiamo che l'arte abbia qualcosa da dire su questo nodo poiché riteniamo che l'arte sia un'attività dell'uomo incapace o difficilmente utile per dare risposte. Quello che l'arte può di fatto fare è sollevare delle domande, dei pensieri e porli all'osservatore in modo che sia la sua relazione con l'opera e non la dichiarazione dell'artista a dare la risposta o forse amplificare la domanda.

Il lavoro della panchina che citi, Solo Se (2012), che oggi è parte della città di Salvitelle, propone un approccio problematico al paesaggio, suggerendo di

pagina a fronte

Fig. 8 – Paesaggi: Città del Vaticano / 43°46'57" N 11°17'14" E, 2012. Scatola e fotografia stenopeica, 29 x 29 x 21 cm (courtesy of Studio ++ www.studioplusplus.com).

ri-osservarlo. In quel caso, per ragioni di carattere sociale, le panchine erano rivolte tutte verso la strada, a guardare il palazzo del Comune e con le spalle al panorama.

La nostra operazione di ruotare la panchina, riproponendo come vista principale il belvedere, non è un'affermazione, ma appunto una domanda per i salvitellesi.

Quei luoghi erano stati abbandonati dopo il terremoto per ragioni economiche e problemi di grande scala, ma la gente che aveva deciso o potuto rimanere, tendeva a negare il paesaggio, a non guardarlo più. Noi abbiamo pensato che la negazione derivasse dalla paura di una natura che distrugge e uccide, che cancella.

Girare la panchina significava quindi chiedere cos'era, a distanza di decenni, quel luogo, chiedere di affrontare quella paura, se era possibile farlo, se ritornarci con gli occhi e con la vita quotidiana poteva avere ancora un senso.

Fonti bibliografiche

www.studioplusplus.com

www.studioplusplus.com/category/work/landscape/